ENTREVISTA: RAFAEL COURTOISE

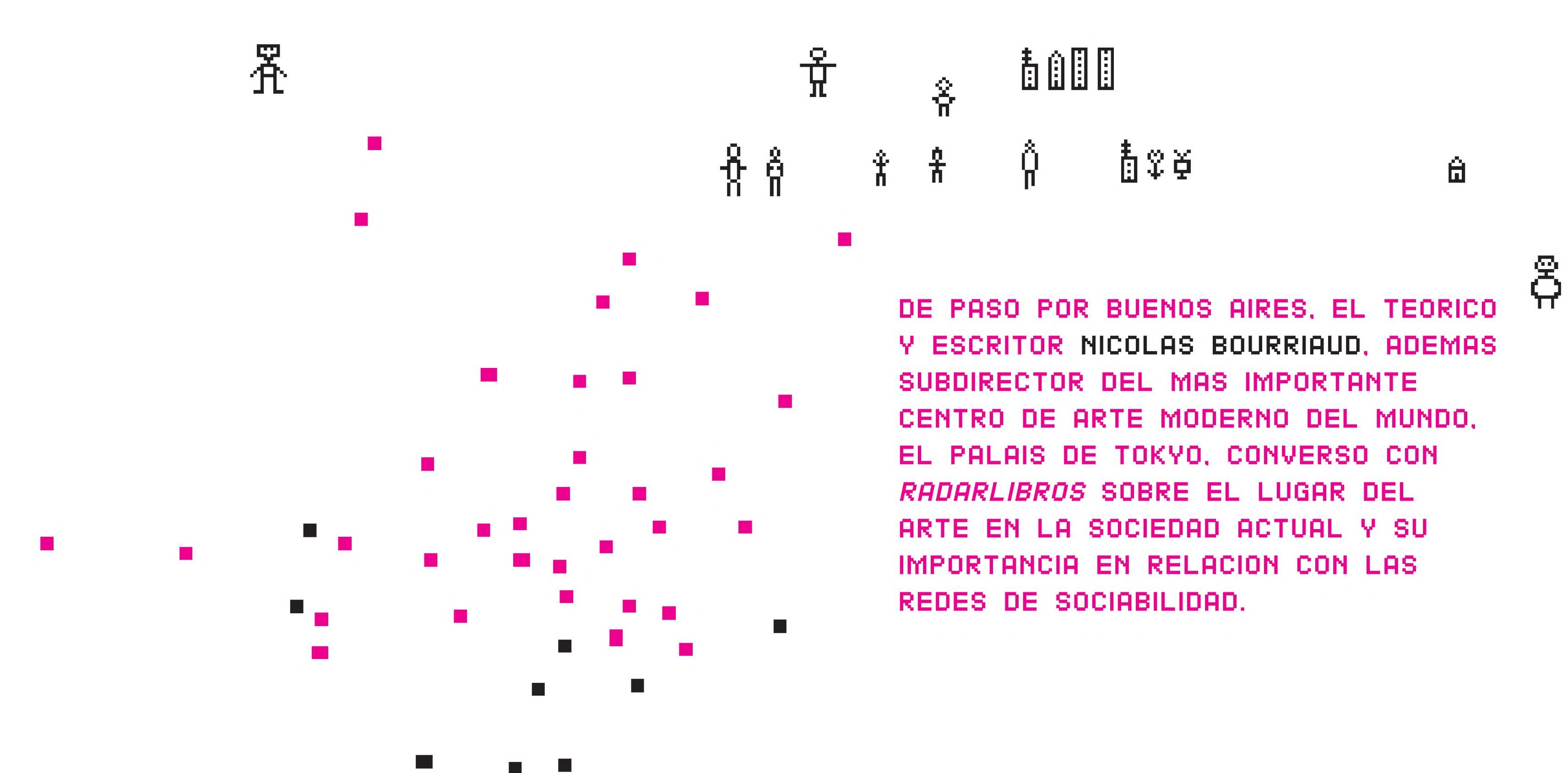
COLECCIONES: HERRAMIENTAS GLOBALES

HISTORIA ARGENTINA: LOPEZ REGA, MORENO, ROSAS

radar libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO V Nº 333 21 • 03 • 2004

paris-tokyo



DE PASO POR BUENOS AIRES, EL TEORICO Y ESCRITOR NICOLAS BOURRIAUD, ADEMAS SUBDIRECTOR DEL MAS IMPORTANTE CENTRO DE ARTE MODERNO DEL MUNDO, EL PALAIS DE TOKYO, CONVERSO CON *RADARLIBROS* SOBRE EL LUGAR DEL ARTE EN LA SOCIEDAD ACTUAL Y SU IMPORTANCIA EN RELACION CON LAS REDES DE SOCIABILIDAD.

POR RAFAEL CIPPOLINI

Entonces Francia contraatacó. Y de qué forma: en la mayor embestida artística de las últimas décadas, el 21 de enero de 2002 se inauguró, en la zona más cara y tradicional de París (frente al Sena, al lado del Museo de Arte Moderno y enfrente de la Torre Eiffel) el increíble Palais de Tokyo, cuya concepción es sí misma es una pura provocación, una declaración de guerra.

El edificio posee una extensa y compleja historia. En 1937, con motivo de la Exposición Internacional, se realizó un concurso para construir, en el *quai* de Tokio, un espacio de exhibición para el arte moderno. El proyecto se le adjudicó a los arquitectos Aubert, Dondel, Viard y Dastugue, propulsores de una propuesta absolutamente neoclásica –Le Corbusier, para dar una pista, fue uno de los rechazados–. Con la guerra y la ocupación nazi, el arte moderno fue desterrado por completo del lugar. Recién al final de la contienda, el sitio, de 20.000 metros cuadrados, se repartió entre el Museo Municipal y el Museo Nacional de Arte Moderno. En 1999, los arquitectos Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal obtuvieron el encargo de examinar qué podía hacerse con los 8700 metros cuadrados del mudado Museo Nacional.

PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XXI

Así, la Ciudad Luz comenzó a despertarse luego de décadas de modorra oficial y de aislamiento, con una propuesta dispuesta a cambiar las reglas del juego muy desde dentro del mismo *establishment*. Y como no podía ser de otra manera, las polémicas estallaron de inmediato (cada gesto, decisión y acción de sus directores provocó, como tradicionalmente se dice, ríos y más ríos de tinta). Ahora bien: lo cierto es que, detrás de la gran jugada maestra, articulándola y disparándola, se encuentra una de las teorías más importantes de la actualidad: *L' esthétique relationnelle* (*La estética relacional*, Ediciones Les presses du reel, Dijon, 1998).

Su mentor (y codirector del Palais de Tokyo, junto a Jérôme Sans) es un teórico y escritor galo de 38 años, Nicolas Bourriaud, que está de paso por Buenos Aires donde acaba de dar, el pasado jueves, una conferencia en el Museo de Arte Moderno sobre su amigo, el ya legendario Pierre Restany (fallecido en mayo del año pasado). El viernes dedicó su día a dialogar con artistas locales. La editorial Adriana Hidalgo tiene prevista para este año la publicación de *Post-Producción*, último de los trabajos de Bourriaud y el primero en traducirse al castellano, quien es autor, asimismo, de otros títulos teóricos como *Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi* (2003), así como del libro de ficción *L' ere tertiarie* (1997).

Muy elegante y cortés, de un excelente humor y recién llegado (luego de las fastidiosas e interminables horas de vuelo a través del Atlántico), Bourriaud conversó con *Radarlibros*.

¿Por qué el nombre, Palais de Tokyo?

–Conservamos el nombre porque ya estaba escrito en la puerta del edificio. Es la memoria del sitio. ¿Por qué añadir algo?... La palabra Tokyo es muy importante. Es un símbolo de la internacionalización de París. A mí me encantaría poder hacer, por ejemplo, un Palacio de Singapur en Buenos Aires. También se trataba de subrayar el encierro de las instituciones de París y el deseo de revertir esta situación.

¿Cuándo comenzó ese cerramiento de París?

–Cuando sólo hay espacios para consagración y cuando no hay espacios para descubrir. Nosotros pensamos más en un laboratorio. En París no existía. Cada ciudad necesita y busca algo diferente. En París fue encontrar un lugar en el cual la gente se sienta menos intimidada por la institucióndel arte. Buscar una relación más directa. En cierta manera, estaba pensando en Gombrowicz, que es un poco precursor de esta idea. Escapar de la intimación es eternamente estresante. Y resulta imperativo lograrlo, a riesgo de fosilizar la cultura. No tengo dudas de que los artistas son la gente que pueden más fácilmente dinamizar la cultura. Toda obra de arte materializa una relación con el mundo. Si ves un Mondrian, materializa así, en la forma, la relación con el mundo que Mondrian tuvo. Y cada cual puede interpretar esa forma como desee y utilizarla. Otro artista, como observador, proporcionará su propia visión sobre la obra, prosiguiendo la cadena de relaciones con el mundo. Una obra de arte es la visualización de una relación con el mundo. Cuando inauguramos el Palais de Tokyo, hubo críticas que decían que la propuesta no era correcta para el centro de París, sino que más bien hubiera sido adecuada para algún barrio más pobre, comenzando por la arquitectura que propusimos, tan lejos de la de los edificios oficiales. Por supuesto fue, de nuestra parte, una declaración de guerra. Pero los comentarios fueron variando en este último año. Sin ir más lejos, *Le Monde* dijo entonces algo así como "sus directores, Sans y Bourriaud, anunciaron que su gestión finalizará en el 2005. Bueno, lo cierto es que no estuvo tan mal ¿no?".

¿Cómo funciona el Palais de Tokyo?

–Existen dos formas tremendamente antitéticas de concebir una institución cultural. Una, fabricar un ambiente cerrado como una bóveda de joyería para presentar a todo resguardo los objetos y observarlos de lejos como reliquias; otra consiste en planificarlo como un mercado abierto donde todo es trasladable y puedes cambiar las cosas todo el tiempo. Ésa fue la idea principal del Palais de Tokyo: convertir el lugar en un equivalente de la plaza de Djemaa el-Fna, en Marruecos, sólo que aquí los encuentros se hacen bajo techo. Es claro que no podemos presentar proyectos artísticos de la manera en que se hizo durante el último siglo, simplemente porque ahora transitamos el siglo XXI. La idea del Palais de Tokyo fue ajustar y adecuar la institución a las personas (tanto a los artistas como a los observadores), de acuerdo a la vida de una ciudad y, por eso, fue una decisión importantísima ampliar los horarios hasta medianoche. Estábamos habituados a un gran contraste entre los horarios de los museos y sus propósitos. Suelen parecerse más a los de un banco o un correo que a los de un cine o un teatro, y esto nos parece fuera de tiempo.

Por otra parte, el sitio se va transformando por decisión y necesidad de los propios artistas. Para dar un ejemplo, las paredes fueron volviéndose blancas (originalmente no lo eran) a medida que los artistas necesitaron y pidieron el blanco. Como directores fuimos brindándoles las soluciones formales y los elementos que ellos necesitaban. El Palais permanece abierto mientras se montan y desmontan las exhibiciones. Cualquiera puede contemplar eso, si lo quiere. No hay nada más banal que el trabajo de un curador que diseña su concepto de arte y pretende ilustrarlo con obras de distintos artistas. Me gusta actuar absolutamente al revés: obtener una buena teoría a partir de la obra de los artistas. En ese sentido, el Palais es un *work-in-progress*. No está concluido, ni mucho menos. Recién lo estamos comenzando.

¿Cómo fue su relación con Restany?

–La figura de Restany fue la razón por la cual elegí este trabajo. Cuando, a los 17 años, leí el catálogo sobre Yves Klein que escribió para el Centro Pompidou fue para mí una maravillosa revelación. Pero lo conocí mucho después, a fines de los ochenta, cuando yo tenía, más o menos, 23 años. Sin dudas, nuestra relación se intensificó mucho en el segundo lustro de los '90, cuando publiqué *Esthetique relationnelle*, porque fue un texto que a Pierre le sirvió como una especie de guía y de llave para poder relacionarse y conectarse con una generación muy joven. Y también para vincularse de otro modo a sus propios textos, a su propio trabajo. Discutimos muchísimo. Recuerdo especialmente una especie de homenaje a Restany en la Fundación Cartier, a la que fui convocado como moderador. Y no bien Pierre empezó a hablar, en su propio homenaje (imita la voz y los gestos de Restany) dijo: "En verdad, me gustaría hablar de la estética relacional" y comenzó a comentar y a ponderar mi libro; ¡fue totalmente increíble! Habló sólo de eso y fue imposible disertar sobre su trabajo.

Restany odiaba estar encerrado en su propia leyenda. Habitualmente, se lo recuerda mucho como el propulsor del *Nouveau Realisme* en los cincuenta y sesenta pero, en lo que a mí respecta, me interesan más sus últimas intervenciones, a partir de su desarrollo del "Humanismo tecnológico", el Restany rehuyendo a Nueva York y viajando incansablemente por Corea o Argentina. En sus últimos tiempos sólo hablábamos de la actualidad y nunca del pasado.

ARTE Y SOCIABILIDAD

¿Por qué *Esthétique relationnelle*?

–Nunca pude realmente elegir entre literatura, arte, acción o reflexión. Lo que hago es tratar de construirme una especie de forma desde donde mezclarlo todo. Y si bien comencé a publicar muy joven, precozmente diría –ya que fui corresponsal de la revista *Flash Art* en Francia, a fines de los años ochenta– lo cierto es que todo cambió con la edición de *Estética relacional*. Siempre necesité ejecución y cavilación, por partes iguales. Sería muy infeliz si tuviera que elegir, que decidirme entre una u otra. *Estética relacional* es un libro que tuvo un éxito inmediato –para mi sorpresa, fue traducido muy pronto a ocho o diez idiomas, como al turco y al coreano–, y pienso que será porque se trata de un texto sobre la sensibilidad común de nuestra época, donde las relaciones humanas son el problema mayor y el más interesante capital. Sin dudas, se trata de la última esfera a explorar, la de más grande intensidad, y la que no está aún del todo mercantilizada, prisionera del *merchandising*. Para proponer un ejemplo, advierto con fascinación cómo ha crecido la comunicación por Internet en la última década, de qué manera ha transformado, en un movimiento tan hondo, estos enlaces. El génesis de *Estética relacional* ha sido la observación de un grupo de artistas con los que estuve trabajando y viviendo todo el tiempo, desde el principio de los años 90, como Andrea Zittel, Rirkrit Tiravanija, Félix González-Torres, Philippe Parreno, Laurent Moriceau y Angela Bulloch. Con el tiempo se me impuso intentar encontrar un punto en común en sus trabajos, una conexión, y entonces muy rápidamente hallé esta noción de relación: el lugar de encuentro fue que todas y todos trabajaban dentro de una esfera de intercambio, de interrelación como material, así como los artistas pop de los años 60 trabajaron en la esfera de la comunicación. La estética, por otra parte, es una idea que pone a nuestra humanidad aparte de otras especies animales. Por cierto, comenzó a volvérseme claro un horizonte formado por las relaciones entre gente, con varios grados de enlace y complejidad. Un juego de prácticas artísticas que toman como su punto teórico y práctico el todo de las relaciones humanas y su contexto social, en lugar de un espacio independiente y privado. Algunos de estos vínculos y nexos fueron absolutamente directos, y en otras oportunidades se me presentaron más sutiles o alambicados pero, en todos los casos, muy estimulantes. Cualquier obra de arte produce un modelo de sociabilidad que traspone una realidad y me permite entrar al diálogo. Mi interés, entonces, fue reunir artistas cuya materia prima ya no fueran sólo los clásicos formatos artísticos (pintura, escultura, etc.) sino, por así decirlo, la cultura; aquellos que operan interconectando películas, ilustraciones o libros, y que se mueven por un universo de objetos en circulación, eligiendo, diseñando y ensamblando, navegando y bus-


FOTO: SEBASTIAN FREIRE

Tokyo en Internet

Si pudiera decirse que hay *una* página de Internet mejor que todas las demás, esa página sería sin dudas la del Palais de Tokyo (*www.palaisdetokyo.com*) y no sólo por su diseño (que la tapa de este suplemento intenta reproducir) sino por la *amabilidad* para con el navegador, por la riqueza de los contenidos que incluye, por la inteligencia de los foros que convoca y, ¿por qué no?, por la diversión que permite: en *palaisdetokyo.com* no sólo hay información sobre las muestras, los artistas y los proyectos en curso sino, como queda dicho, foros de discusión y, también, juegos *on-line*. Si alguien considera todavía que el universo de los juegos para pc y el del arte nada tienen que ver entre sí, convendría que se diera una vuelta por los juegos del Palais de Tokyo: el arte, al alcance de todos.

cando signos, archivando y remezclando información.

Creo que cada obra es un universo *per se*. Y no me importa tanto saber a qué disciplina pertenece o debería pertenecer. Por ejemplo, la gente que sabe lo que es arte, que puede definir al arte, me interesa mucho. Muchísimo. Me encanta conocerlos, porque me resultan por completo increíbles. A mí, particularmente, no me interesa saber si alguien o algo puede ser arte. Me parece una pregunta absolutamente indigna. No me parece serio. Hablamos de Duchamp, y no me concierne tanto saber si estuvo más cerca del pensamiento, de la literatura o de la pintura. ¿Qué sentido tiene? Pasa lo mismo con Henri Michaux. ¿Fue un escritor, un artista visual, o qué? Lo cierto es que ha construido una herramienta que le permite explorar algunas secciones de realidad y no me incumbe con qué herramienta trabaja. El arte es una herramienta, como también la escritura o el cine lo son.

En su concepción, el arte funciona como caja de herramientas...

–Las personas que dicen que no entienden el arte contemporáneo pero que sí entienden a Botticelli, bueno, creo que son unos mentirosos. No es más difícil entender una obra de Mike Kelley que entender una obra de Botticelli o de Caravaggio. Muy por el contrario: es mucho más fácil entender a Kelley por el simple hecho de que es nuestro contemporáneo, que utiliza códigos que nos son afines, que produce en una misma situación cultural. Habitualmente, el término arte describe la presencia de un juego de objetos como parte de una narrativa conocida como historia del arte (prepara genealogías y críticas y discute los problemas que generan estos objetos). Hoy día, la palabra arte no parece ser más que un sobrante semántico de esa narrativa que consiste en el producto de una relación con el mundo, con la ayuda de señales, formas, acciones y objetos. En las décadas del 60 y 70, los artistas inventaron nuevas herramientas; pienso que mi generación considera la historia del arte como una caja de herramientas. El común denominador compartido por todos los artistas es que muestran algo, y este acto les basta para definirse, ya sea una representación, una sugerencia o una designación.

Pienso que la realidad, en su complejidad, es un texto que los artistas deben articular a su modo. Es la misma idea que puedes encontrar en Jacques Lacan o en forma muy distinta en Althusser, cuando afirma que es la misma realidad social la que analiza y transforma la realidad social. También lo veo en la tradición hebraica, que me interesa mucho. El texto vale si está comentado. Una suerte de cadena en la que el observador intensifica. No advierto una diferencia esencial entre texto, literatura y arte. Es que estamos programados para ver solo un arte y a mí me gustaría mucho más tener la posibilidad de disolver ese aprendizaje.

¿Experimentó alguna vez una tensión entre su trabajo teórico y su trabajo de ficción?

–Para nada. Jamás una tensión, porque las vivo como dos tareas paralelas que, simplemente, en algún punto se cruzan para proseguir luego su paralelismo. Pero siempre existe ese sitio de cruce.

Pero así como para usted es fundamental su relación con artistas visuales, ¿lo es también con escritores?

–Sí, sí, claro. Sin ir más lejos, fui editor junto con Michel Houellebecq, durante muchos años, de la *Revue Perpendiculaire* (1985-2000), aunque abandoné el proyecto en 1998 por razones políticas. Houellebecq hizo declaraciones que fueron muy reaccionarias, que imposibilitaron quesiguiera trabajando con él. Por otra parte (y aunque parezca un poco demagógico que lo diga justo en Buenos Aires, pero es la verdad), mis dos escritores favoritos son Borges y Gombrowicz. Vuelvo a ellos continuamente. También a los pensadores de la generación estructuralista y posestructuralista, cuyas premisas y conceptos siguen creciendo. Hablo de Deleuze, de Serres, y por sobre todo de Althusser. Me interesan de sobremanera sus últimos textos sobre el caos, tan diferentes a los que escribió cuando era oficialmente un pensador comunista.

Volviendo a la tematización de las relaciones humanas y la vuelta a la realidad, ¿cómo es su relación con el pensamiento de Guy Debord y los situacionistas?

–Guy Debord me interesa muchísimo. Pero empiezo en el mismo sitio donde él abandonó la tarea. Porque su decisión fue renegar del arte. Teóricamente, sus ideas son muy ricas. De hecho, las constatamos permanentemente; sus síntomas y predicciones siguen cumpliéndose.

También se refirió, en muchas oportunidades, a su fascinación por Internet, ya no como una metáfora, sino específicamente como una práctica.

–Exactamente. No me interesan tanto las obras expresamente digitales, sino la enorme influencia indirecta que la web provoca en las formas de pensar. Estas influencias tecnológicas en un hacer o un pensar no son nada nuevo. Comienzan con los impresionistas, con la dimensión que abre la cámara fotográfica, que fue el inicio del impresionismo. Pintar con el impacto luminoso es precisamente así, una manera de pensar la imagen que ha nacido con la fotografía y antes de ella hubiera sido imposible. Hoy mismo nuestro pensamiento sería diferente si no existiera Internet. Por otra parte, repito, el arte para la web producido hasta el momento no me parece interesante. Pero esto puede cambiar. La idea del artista como un tipo de semidiós que crea el mundo desde una hoja en blanco es algo que simplemente desapareció de nuestra cultura. Un Dj o un programador artista usa formas preexistentes para decir lo que necesitan decir. Y se trata de una situación que va más allá del mundo del arte.

¿Hay una relación entre su propuesta y lo que se llama globalización?

–Sin dudas, el ambiente que estoy describiendo en *Estética relacional* nace y crece con la globalización. Porque es hora de formular preguntas a nivel global. Investigar en obras que también señalen el lado negativo de las relaciones humanas, la crueldad, una transcripción muy fuerte de lo que ahora más que nunca es posible con el capitalismo de un mundo globalizado. Estos síntomas pueden localizarse en un país u otro. La vida humana, la vida de los obreros, es considerada por las economías como un dato secundario. Recuperar y fortalecer otro tipo de intercambios fue fundamental para mí al escribir *Estética relacional*. La historia del arte es un registro de las relaciones humanas con el mundo, con los diferentes mundos, y esto crea micropolíticas e incluso, a veces, microutopías.

Pienso que plantear la posibilidad de un esquema de centro y periferia no es para nada operacional, para nada eficaz. Porque actualmente, ¿dónde está el centro? No sabría localizarlo. El centro es una red que no se puede destruir, exactamente como Internet. Tampoco existe la periferia, sino que existen lugares centrales en países periféricos, así como hay periferia en los suburbios de Nueva York.

ENTREVISTA

Vitalidad charrúa

Con gestos que provienen de la mejor tradición oriental (Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández), y con una clara conciencia de los caminos trazados por Lezama Lima, Macedonio Fernández, César Vallejo o Juan Gelman, la poesía y prosa de Rafael Courtoise se ha convertido en un pilar clave para entender el desarrollo de la actual literatura uruguaya.

POR LAUTARO ORTIZ

De la poesía al cuento y de la novela al ensayo. Del Premio Fundación Loewe-Visor al Jaime Sabines y del Bartolomé Hidalgo al reciente Blas de Otero; el montevideano Rafael Courtoise (1958) ha construido una obra intensa, de permanente busca formal, elogiada por la crítica latinoamericana y europea. "A la luz de las obras y de los premios recibidos, se nota una especial vitalidad de la cultura uruguaya en este momento", sostiene el montevideano, recién llegado de Madrid, donde recibió un nuevo galardón, coronando así un trabajo que se inició en 1977 con el poemario *Contrabando de auroras* al que siguieron, entre otros: *Tiro de gracia* (1981), *Cambio de Estado* (1990), *Textura* (1991), *Estado sólido* (1996), *Música para sordos* (2002) y *Fronteras de Umbría* (2002) y las novelas *Agua imposible* (1998) y *Caras extrañas* (2001).

¿En qué consiste esa vitalidad uruguaya a la que se refiere?

–A la convivencia de corrientes muy diversas; de múltiples ejes temáticos y tratamientos formales. Pero sobre todo a la conquista de una enorme libertad interior y exterior para desarrollar los proyectos de creación que tal vez sean algunas de las diferencias clave con las generaciones anteriores. El desafío hoy es poder desarrollar una literatura autosuficiente, no mimética, fiel a la esencia de la palabra en medio de la eclosión de diversas formas de la cultura de la imagen y de la hipertrofia de los medios masivos de comunicación. Esta vitalidad de la que hablo también se observa en la Argentina, donde resurgen editoriales audaces y jugadas que procuran desarrollar proyectos como los que alguna vez representaron Sudamericana o Losada...

¿Esa renovación de la que habla es la que impulsa la llamada "generación de la dictadura", donde lo ubica la crítica?

–Sí, pero tal vez el término más apropiado sea: generación de la resistencia o del silencio. Porque fue un movimiento de resistencia activa frente a la oscuridad, al terrorismo de Estado y al silencio habitado, significante. Los escritores que formamos parte de ella logramos rescatar el valor de la entrelínea, del vacío para referir una realidad que parecía innombrable y eventualmente cambiarla. La generación de la resistencia debió aguzar el oído y en ocasiones cerrar la boca o semicerrarla para decirlo mejor. Algunos cuadros del catalán Antoni Tapies, esos con los costurones obliterando las bocas, son representativos de la creación uruguaya de esa generación que trabajó en un profundo respeto por la palabra, procurando hallar una estructura y un discurso que, a la vez que está influido por los medios masivos, rescate la función esencial del texto.

De su obra se habla en países como México, Colombia, Venezuela, Costa Rica o Ecuador. ¿Qué sucede con Buenos Aires?

–Es que mi relación con Buenos Aires es mucho menos intensa de lo que quisiera. A diferencia de otros uruguayos, por distintos motivos (el azar entre ellos), he desarrollado vínculos más estrechos por un lado con España y por otro con muchos países de Latinoamérica. Buenos Aires es a veces un amor imposible. De todos modos sigo con la mayor atención posible y con admiración el trabajo de César Aira, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Mempo Giardinelli, para nombrar sólo algunos de los veteranos consagrados. He tenido oportunidad de leer la excelente obra de un joven, de algún modo "nieto" de Arlt y de Onetti: Marcos Herrera. En poesía conozco muchos autores valiosos como Martín Prieto o Daniel García Helder.

¿En qué está trabajando?

–Cuando viajé a Madrid, aproveché para saldar una deuda pendiente con un fantasma múltiple: Fernando Pessoa. Recorrí todo Portugal de norte a sur y me detuve bastante tiempo en Lisboa para seguir los pasos de Pessoa. Todos esos datos y materiales me servirán para una crónica semirrealista que estoy escribiendo donde aparecen Tabucchi y Saramago como personajes de ficción, y Fernando Pessoa como personaje real. Por otro lado estoy trabajando en dos proyectos narrativos diferentes: una *nouvelle* y un libro de cuentos. Pero lo que se vislumbra en breve es la edición de dos libros de poemas en España. Uno extenso, que se editará en Madrid, y otro que sigue la línea de *Estado sólido*. También es probable que aparezcan las traducciones de la *nouvelle Tajos* al francés y al italiano.

Los mil rostros de Escari

PARÍS NO SE ACABA NUNCA
Enrique Vila-Matas

Anagrama
Buenos Aires, 2003
234 págs.

POR PABLO PÉREZ

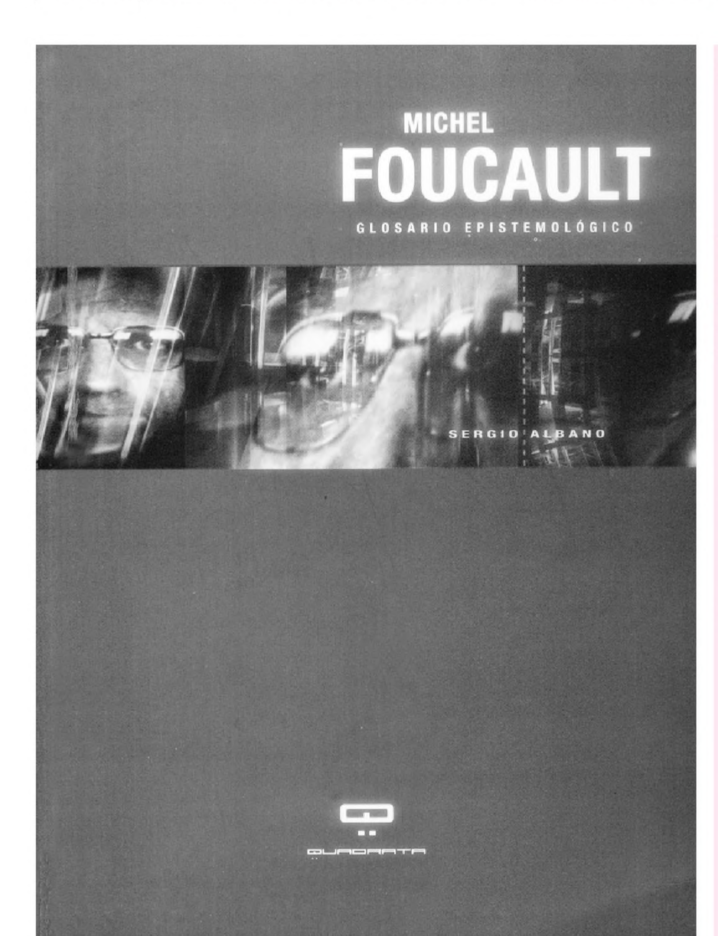
"Muchos de mis libros los he escrito para quitarme de encima ciertas obsesiones", dice Enrique Vila-Matas en un reportaje que le hace el escritor Alejandro Gándara, publicado en Internet. De esta manera, *Suicidios ejemplares* e *Historia abreviada de la literatura portátil* le sirven para liberarse de la obsesión por el suicidio y, tras haber escrito *Bartleby y compañía* –que consiste en las ochenta y seis notas al pie de una novela no escrita en la que nos encontramos con un inventario de escritores que prefieren no escribir y sus razones–, Vila-Matas escribe *El mal de Montano* –que obtuvo el premio Herralde 2002 de novela– para liberarse del síndrome contrario al de los Bartleby, la pasión enfermiza por los libros que, como a Don Quijote, lo llevaba a ver literatura en todo. Después de *El mal de Montano*, Vila-Matas necesita escribir un libro con un narrador "menos literario" y es así como termina escribiendo *París no se acaba nunca*, un libro de memorias en el que recorre su estadía de un año en París, cuando era apenas un joven de veintitantos años que se había propuesto escribir su primera novela, *La letra asesina*, un libro cuya obsesión a tratar era la de cómo lograr que el lector muriera tras su lectura. Lejos de haber alcanzado su objetivo, Vila-Matas fue, con cada libro, ganando cada vez más fanáticos, entre los que me encuentro.

El joven Vila-Matas vive en París en una buhardilla que le alquila a Marguerite Duras, quien cuando se entera de que su inquilino intenta escribir una novela se le acerca con un papelito en el que le ha anotado una lista de elementos a tener en cuenta: "1) Problemas de estructura. 2) Unidad y armonía. 3) Trama e historia. 4) El factor tiempo. 5) Efectos textuales. 6) Verosimilitud. 7) Técnica narrativa. 8) Personajes. 9) Diálogo. 10) Escenarios. 11) Estilo. 12) Experiencia. 13) Registro lingüístico". Algunos ítem de esta cuartilla desconciertan a Vila-Matas y acude para que lo ayude a dilucidarlos al *shandy* Raúl Escari (ver qué es un *shandy* en *Historia abreviada de la literatura portátil*), quien, como un severo maestro, ante la insistencia del escritor novato que todo se lo consulta a él, le responde cuando éste le pregunta qué es el estilo: "El crimen debe ser solitario y sin cómplices".

El verdadero Raúl Escari –según el poeta Ullán, "un ser inteligente y refinado, escritor verdadero que se negaba a escribir, el más brillante del círculo de los amigos jóvenes de Marguerite Duras en los años setenta– es un artista argentino nacido en Buenos Aires, cuya única y portátil obra, escrita al calor de las experimentaciones vanguardistas del Di Tella de los sesenta, lleva por título *Un recorrido* –reproducida últimamente en un manual para estudiantes de quinto año de la escuela secundaria.

Este "escritor Bartleby" (según la definición de Vila-Matas) ya vivía en París cuando el español llegó allí y también se había alojado en la célebre buhardilla de Duras. Escari es uno de los personajes que atraviesa la obra de Vila-Matas desde *La letra asesina* (en la dedicatoria), pasando por *Bartleby y compañía* (bajo el nombre de María Lima Méndez, inventariado entre otros "escritores del no"). Son muchas las personas que la inquietante máquina literaria de Vila-Matas ha transformado en personajes literarios: además de Escari y Duras, aparecen en *París no se acaba nunca* Hemingway, Severo Sarduy, Borges, Copi, George Perec, Isabelle Adjani y Paloma Picasso, entre muchos otros famosos amigos del escritor. La literatura como tema –fundamental en toda la obra de Vila-Matas– vuelve a aparecer inevitablemente en *París no se acaba nunca*: por un lado, cómo escribir, y por otro cómo se asocian en un libro de memorias la realidad y la ficción: "Así que cada vez que recuerdo algo –dice Borges citado por Vila-Matas–, no lo estoy recordando realmente sino que estoy recordando la última vez que lo recordé, estoy recordando un último recuerdo. Así que en realidad no tengo en absoluto recuerdos ni imágenes sobre mi niñez, sobre mi juventud". Raúl Escari, al enterarse de que su amigo estaba escribiendo un libro sobre su estadía de un año en París, casi treinta años después, lo sigue aconsejando desde la otra orilla del Atlántico: "Procura ser lo más verídico que puedas, que se te pueda ver a ti de verdad. Y a mí, si es posible, de mentira". Y Vila-Matas, convencido de que todo lo que pueda escribir en sus memorias será una de las tantas ficciones posibles, al recorrer las calles de París y al pasar por delante de su antigua casa, comprueba con tristeza: "De pronto me di cuenta de que tenía yo algo de fantasma, algo de cadáver al que le hubieran dado un permiso de varias horas para levantarse de la tumba y regresar a las abandonadas calles de su juventud".

ENRIQUE VILA MATAS EN SUS AÑOS PARISINOS



COLECCIONES

La posmodernidad, proyecto inconcluso

La novísima colección Herramientas Globales de editorial Quadrata se propone una rigurosa presentación de conceptos filosóficos, pensados como herramientas que orienten una determinada práctica política en relación con el presente. *Radarlibros* reproduce la presentación de Sergio Albano, su director y autor del primer título, *Michel Foucault. Glosario epistemológico.*

POR SERGIO ALBANO

La colección Herramientas Globales se propone acercar al lector una serie de instrumentos básicos para abordar los aspectos más importantes del pensamiento contemporáneo, y su compleja red de saberes, prácticas y discursos. Nuestra era asiste al derrumbe de los grandes relatos filosóficos e históricos y, en consecuencia, se impone entonces una relectura crítica, un diagnóstico, al mismo tiempo que hace aparecer ahora una nueva relación entre la acción y el pensamiento. El movimiento llamado "posmodernidad", tan paradójico como efímero, encierra en sí mismo un pleonasmo: si la posmodernidad indica el fin de los grandes mitos históricos del progreso y la continuidad, la acuñación del término mismo viene a apoyarse precisamente en aquello que ha exhumado. Poco importa si la posmodernidad existe en verdad; lo cierto es que una vasta telaraña de lugares comunes y pensamientos automáticos han tomado el relevo de aquello que llamamos "pensamiento".

Si la historia no posee una finalidad ni una meta, entonces habrá que circunscribir las acciones en el marco de otras eficacias. Si la muerte de las ideologías dejó al descubierto los mecanismos del poder, entonces su función ha sido la de encubrirlos. Si los significados esenciales ya no articulan la práctica, entonces deberán surgir otras *praxis*. Si ya no existen saberes centrales, entonces se abre una vía a nuevas producciones que ya no dependerán de una *episteme* para legitimarse. Si la filosofía ya no es un modo de intervenir en lo real, y si lo real ya no es lo que la filosofía ha designado, entonces el pensamiento tendrá otra inserción y tal vez se vuelva más singular, menos universal y, por lo mismo, "más pensante" en un sentido heideggeriano.

Entonces, si ya no hay grandes sistemas de pensamiento, hay herramientas, y en este sentido se inscriben nuestras Herramientas Globales.

Lo cierto es que nadie podrá orientar estas nuevas direcciones que aparecen sino que emergerán de los discursos, de sus funcionamientos anónimos, del seno de aquella gran maquinaria simbólica que es el lenguaje, y de las múltiples formas por las que el saber lo atraviesa.

Nuestra contribución se orienta a desarrollar instrumentos de análisis más que a proveer significados orientadores. La colección Herramientas Globales, que tengo el inmenso honor de dirigir, construye y recoge efectos de lectura y de análisis de los grandes textos, progresa a través de las redes de las cosas dichas y escritas, busca direcciones, traza caminos en ese espesor de los pensamientos. El *Glosario epistemológico de Foucault* principia una serie que seguirá con Bourdieu, Heidegger, Hegel y tantos otros que, de algún modo, convergen en esta gran masa de discursos que es la filosofía. Y le tocará al lector decidir la oportunidad y justificación de nuestro esfuerzo.

NOTICIAS DEL MUNDO

Formas breves Un poetrix es un poema compuesto por una estrofa de tres versos (terceto), con título, de un máximo de treinta sílabas. El MIP (Movimiento Internacional Poetrix) organiza el IV Concurso Internacional de Poetrix con el objetivo de difundir este nuevo lenguaje poético. El concurso se desarrolla en Brasil, Argentina, Estados Unidos, Italia y Portugal. Los autores argentinos deberán enviar poetrix inéditos antes del 31 de julio de 2004. Para más información, consultar el sitio web www.movimentopoetrix.tk o vía correo electrónico a titobiedma@yahoo.com.ar

Pasiones clásicas El Círculo de Mesala ofrece un taller sobre mitologías, pasiones y géneros en los clásicos de la literatura grecolatina. Las clases teórico-prácticas se dictan los viernes de 19 a 20.30 en El Duende (Bolívar y Chile, San Telmo) y los sábados de 18 a 19.30 en La Boutique del Libro de Villa Urquiza (Olazábal y Triunvirato). Para mayor información comunicarse con Leonor Silvestri (El Círculo de Mesala) al 4543-8539 o vía e-mail a elcirculodemesala@yahoo.com.ar

Gay site Todos aquellos escritores que deseen participar de la página web de Brandon –el grupo que convoca y organiza las mejores fiestas *gay* de Buenos Aires– pueden enviar material (poesía, narrativa breve, ensayo, traducciones, reseñas, letras de canciones, etc.) a literatura@brandongayday.com.ar El material enviado será seleccionado y subido a la página www.brandongayday.com.ar y, si el autor lo quisiera (dado que la vida de los artistas se mantendrá en privado), el texto puede ir acompañado de una biografía del autor. De todos modos, la orientación sexual de los autores no forma parte de los requisitos para participar de la convocatoria.

Pasando revista El jueves próximo se presenta *Páginas de cine*, un recorrido por las revistas dedicadas a la producción local publicadas en Buenos Aires en todos los tiempos. 98 fichas con fotos de ilustración de tapas, directores, colaboradores, secciones fijas, columnistas, auspiciantes, cantidad de páginas, periodicidad y años de publicación; y más 58 reseñas de los pasquines más significativos de un siglo de existencia del género desde los principios del siglo XX hasta las más modernas variantes en formato electrónico. Publicado por El Archivo General de la Nación y la Dirección General de Museos, *Páginas de Cine* es el resultado de un arduo trabajo realizado por un grupo de investigadores de la Carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires, coordinados por Clara Kriger, que pretende salvar uno de los baches más notorios de la historia del periodismo revisteril. Silvana Spadaccini, Carolina González Centeno, Julia Bermúdez, Romina Spinsanti, Anastasia Macagni, Celeste Egea, Pablo Piedras, Andrea Carlino, Lelia González, Ezequiel Fernández y Ana Alberro son los participantes. *Páginas de Cine* se presentará el jueves 25 de marzo a las 19.30 en la sede del Archivo General de la Nación, Leandro N. Alem 263.

COSA FUNESTA
EL ENIGMA DE LA MUERTE DE MORENO
Diego Golombek

Sudamericana
Buenos Aires, 2004
126 págs.



Radicales de Mayo

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Cosa funesta: así, proféticamente, se refirió Mariano Moreno al viaje que emprendería hacia Londres, en una misión encargada por el incipiente gobierno patrio argentino. El abogado admirador de Rousseau, el periodista fundador de *La Gaceta*, el secretario de la Primera Junta, el enemigo de Cornelio Saavedra, todas esas personas que fueron Moreno, murieron apenas hubo partido, frente a las costas del Brasil.

A partir de un leve anacronismo –un investigador privado inglés antes de que el mismísimo Conan Doyle urdiera al padre de todos los demás detectives–, Diego Golombek reconstruye las numerosas hipótesis que existen sobre la muerte en alta mar de Mariano Moreno. Que si lo envenenó el capitán inglés, que si estaba exhausto ya antes del viaje, que si fue Saavedra, que si fue Santiago de Liniers (hipótesis que le sugieren al inglés incluso a sabiendas de que el francés se murió varios meses antes que Moreno), que si después de todo siempre fue un hombre frágil. Este investigador inglés se embarca en busca de la verdad y a medida que entra en contacto con la vida del Buenos Aires poscolonial va adentrándose en el misterio y obteniendo pruebas en uno u otro sentido. Sin embargo, el inglés no consigue desatar el nudo y así queda claro que tampoco el dinámico narrador que propone el autor apostará por ninguna de las hipótesis, manteniendo la incertidumbre que la historia misma no ha logrado despejar.

Planteada así, como un caso policial insoluble, la novela deviene juguetonamente en un repaso de algunas extravagancias argentinas que han cimentado al prestigioso y ontológicamente dubitativo "Ser Nacional". Por ejemplo, no deja de ser sintomático que el hermano de Moreno inaugure esa manía local de buscar en el exterior la llave para la comprensión de enigmas para los que hay que estar suficientemente entrenado, ser o convertirse en argentino, como para aspirar al entendimiento (como pasa con frecuencia con el fenómeno del peronismo, tan subentendido por mentes extranjeras que errónea y desesperadamente lo clasifican según parámetros inconvenientes).

Por lo demás, *Cosa funesta* posee momentos de buena literatura, como el acertadísimo soliloquio final del mismo Moreno que remata la faena de Golombek –quien, además de escritor, es un científico de calidad en la especialidad de la cronobiología y muy buen divulgador de todas las ciencias– y que lleva a pensar que esta obra puede funcionar como excelente complemento de *La revolución es un sueño eterno* (1992), en la que Andrés Rivera retrató a Juan José Castelli, ese otro gran radical de Mayo.

El juego del estanciero

INSTRUCCIONES PARA LA ADMINISTRACIÓN DE ESTANCIAS
Juan Manuel de Rosas

Editorial Quadrata
Buenos Aires, 2003
106 págs.

POR DANIEL MUNDO

La Argentina es un país vanguardista y a la vez levemente anacrónico, en el que los acontecimientos históricos pueden suceder antes que en otros sitios, pero cuando acontecen es como si hubieran ocurrido hace mucho tiempo, en otro mundo. Esto sucede, tal vez, por su posición geográfica marginal, o por la conicidad invertida que asume en la abstracción de los mapas, o por un sino de su espíritu que adora la novedad al tiempo que teme el cambio. Un país moderno y ganadero que se mueve a la velocidad de la nueva tecnología y es arrastrado por una manada de vacas. Leer el libro de Juan Manuel de Rosas, *Instrucciones para la administración de estancias*, despierta esta clarividente sensación.

El mundo intelectual desprecia el tratado de Rosas, o lo ignora. No vislumbra en él su origen, ni tampoco la clave de su desplazamiento. Prefiere leer a la generación del '37, o al sarmientino *Facundo*, letrados que traducen del francés, inglés o italiano, no de la lengua pampa. La Argentina comienza así en el límite del rosismo.

Pero una identidad nacional no responde a la voluntad de los pueblos: en todo caso, ésta es orientada por aquélla. Esforzándose por olvidar lo que desagrada, se lo evoca sin nombrarlo. La negada figura de Rosas se levanta como el mito originario de la cultura argentina, figura que ninguna avenida conmemora y que gobierna con puño febril nuestra alocada imaginación.

De este modo se podría pensar que las *Instrucciones...* funcionan como un *Discurso del método* desplazado. Se escucha en ambos objetivos similares y a la vez opuestos. El fin: la constitución de un nuevo sujeto soberano dueño de sí mismo, el burgués. Pero así como una dictadura argentina no es comparable con la monarquía francesa, no es lo mismo un burgués francés que uno argentino. El burgués francés, refinado y abstracto, es casi lo opuesto del abductivo y sanguinario dueño de estancia argentino. La certeza del ojo del capataz como la otra cara de la duda reflexiva. Ordena Rosas: "La necesidad de observación es tan conocida como precisa... Las condiciones que deben tener los toros para padres son: que no sean de un huevo, el que salga de un huevo se capará, sacándole el que queda escondido en la vejiga. Que sean corpulentos y crecidos, y que no sean bravos ni emperrados".

Abundan este tipo de precisiones en el libro, que para el argentino contemporáneo son tan ajenas como las divinidades etruscas. ¿Pero acaso la minuciosa analítica que practicó Charles Taylor treinta años después de la aparición de las *Instrucciones*... no da cuenta de un obrero seriado hoy declinante en la sociedad del consumo conspicuo? Por ello, en su inactualidad, las *Instrucciones*... servirían como guía para husmear en el pasado nativo. El olor que desprende ese hueso no es agradable, y no hay cosmética que lo pueda acallar o embellecer.



LÓPEZ REGA. LA BIOGRAFÍA
Marcelo Larraquy



Editorial Sudamericana
Buenos Aires, 2003
476 págs.

La próstata del General

POR SERGIO MORENO

Es desolador comprobar de qué manera, cuán directamente, la tragedia de un país estuvo atada a la tragedia y la soledad de un hombre. Esta comprobación, arrasadora, es la mayor enseñanza que deja *López Rega. La biografía*, el más reciente texto de Marcelo Larraquy.

La tragedia es la que la Argentina vivió a partir de la denominada Revolución Libertadora, que desalojó al gobierno más popular del pasado siglo XX a punta de bombardeos, asesinatos y fusilamientos. Tragedia que coincidió con la profundización de los enfrentamientos intestinos dentro del peronismo de aquella época y por la reacción de los sectores que se oponían a su regreso al poder, los mismos que, finalmente, convocaron a las Fuerzas Armadas. En esa tragedia mucho tuvo que ver un sujeto menor, místico, de comportamientos psicóticos y psicópatas, astuto y servil. José López Rega, un oscuro cabo de la Policía Federal, cantor de tangos y aficionado al ocultismo, se erigió, a fuerza del fulminante magnetismo que ejerció sobre la que posteriormente fuera presidenta de la Nación, María Estela Martínez de Perón, "Isabelita", en una pieza crucial en la maquinaria del desencuentro y la muerte de los argentinos.

El libro de Larraquy cuenta eficazmente cómo un espécimen de tal catadura y bizarros valores llegó a la cúspide del poder en la Argentina, a punto tal de manejar la vida, la muerte, la dirección política y la economía hacia el caos (Celestino Rodrigo, autor del célebre "Rodrigazo" –el inicio de la destrucción del Estado de bienestar argentino– fue un hombre de López Rega, puesto por él en el Palacio de Hacienda).

La llave, según relata Larraquy, fue la soledad de Perón. Su angustia, su cansancio. Impedido de regresar al país, Perón, desde su exilio en Caracas primero, en República Dominicana, después, buscó un lugar en el mundo, su mundo, que no era otro que la Argentina, la lucha política, el poder. Pero ese espacio estaba vedado a fuerza de pólvora y plomo, y el territorio de Perón fueron las cartas y, posteriormente, las cintas magnetofónicas. Ese terreno le fue escaso, la política se le escapaba, la conducción política se le escurría de entre los dedos como si fuese sal. En medio de sus fragores por estar donde no lo dejaban apareció Isabel, rubia, frágil, ignorante, superficial, histérica. Perón la acogió, sin muchas ganas, como quien hace un favor a cambio de un poco de humedad. A pesar suyo, a pesar de lo que le dijeron sus consejeros y su propio deseo, Perón no echó de su lado a la bailarina y la hizo su concubina.

La condición de paria, magnificada por los malos modos con que el dictador Francisco Franco le dio albergue en España –en un comienzo lo confinó a Torremolinos, en Andalucía, por aquel entonces un pueblo de pescadores– y lo trató hasta prácticamente el regreso del ex presidente a la Argentina, lo indujeron a tomar la decisión política de casarse por Iglesia (para romper con la excomunión que le habían echado en Buenos Aires), a manos de una de las diócesis católicas más recalcitrantes del mundo, la de la España del Generalísimo.

Larraquy –también coautor de la biografía de Rodolfo Galimberti– cuenta las escaramuzas del ya no tan joven López Rega por los laberintos del ocultismo, hasta dar con la Logia Anael, un grupo con ribetes masónicos que posibilitó el primer contacto del ex policía con Isabel Perón. El magnetismo fue instantáneo y, luego de seis meses de misión en el país, Isabelita se llevó al Brujo de regreso a Madrid. López Rega se convirtió en su secretario privadísimo y en un servil lacayo del General, que lo despreciaba, lo maltrataba, desconfiaba de él. López Rega no sólo aguantó todo sino que hacía lo que nadie se atrevía, gracias a lo cual conoció las debilidades del mito argentino que regresaría algo más que descarnado a la Argentina para morir no bien comenzado su tercer y último mandato presidencial. Por ejemplo:

Operado de próstata, Perón continuaba sufriendo tremendos dolores que se atenuaban, apenas, con masajes. López Rega le masajeaba la próstata cuando encontraba al General dolorido en su estudio.

Ya convertido en secretario privado del General, López Rega e Isabel le propinaban castigo en el sitio donde más le dolía cuando se enojaban con el veterano caudillo: la soledad. La Señora y el Brujo se encerraban en el cuarto de ella, en Puerta de Hierro, por horas y hasta días enteros, y dejaban a Perón solo, en manos de los otros sirvientes. Perón, angustiado, subía hasta el cuarto a pedirle a Isabelita que volviera a acompañarlo en la mesa.

Acaso éste sea el aporte más significativo del libro de Larraquy, la respuesta que miles de argentinos han buscado, con más o menos ímpetu, a este costado de la reciente tragedia nacional. No es poco. Así y todo, Larraquy no se queda ahí y exhuma las siniestras labores del secretario y poderoso ministro, la creación y conducción de la Triple A, su huida, su exilio secreto en España, Suiza y Estados Unidos, su apresamiento, deportación, proceso y muerte en una cárcel argentina.

Larraquy ha logrado un trabajo para repensar el pasado sobre la tenebrosa memoria de López Rega, un ejemplo de lo que el ser nacional es capaz.

EL EXTRANJERO

ODD THOMAS
Dean Koontz

Bantam Books
Nueva York, 2003
400 págs.

Ahora que Stephen King ha anunciado su próxima y a todas luces –teniendo en cuenta el nivel de sus últimos títulos– pertinente abdicación; ahora que Anne Rice ya no sabe dónde terminan sus vampiros y empiezan sus brujas; Dean Koontz se ha convertido en la mejor opción posible a la hora del susto profesional y del divertimento noble. Autor de más de setenta novelas con su propio nombre y varios alias, Koontz –225 millones de ejemplares vendidos en 38 países– es, se sabe, un tipo raro: asegura ser el producto de un experimento genético al que fue sometida su madre por una agencia gubernamental, tiene una relación más que rara con su perra Trixie (los perros son, siempre, elementos importantes en las tramas de sus libros) y es orgulloso poseedor de uno de los más absurdos entretejidos capilares de la historia. Lo que no impide que –a partir de 1998, con *Fear Nothing* y *Seize the Night*, sus dos novelas protagonizadas por el investigador Christopher Snow– sus libros sean cada vez mejores, más bizarros, y anfitriones de los villanos más interesantes de los últimos tiempos. El advenimiento del asesino serial ha enrarecido los límites entre novela policial y de terror y, sí, Koontz ha convertido a esta línea difusa –junto a la dupla de Douglas Preston y Lincoln Child– en su territorio. Así, desde entonces, especialmente recomendables son *From the Corner of His Eyes* (con Junior Cain, el criminal que se caga encima cada vez que se pone nervioso y se tranquiliza tejiendo fundas para almohadones), *One Door Away From Heaven* (con Preston Maddoc, obsesionado por los OVNI y dispuesto a ver uno caiga quien caiga), y *The Face* (donde el anarquista recreacional –gran nombre– Corky Laputa no para de crear problemas). Del lado de los héroes suelen haber fantasmas, ángeles, niñas con poderes psíquicos, *freaks*, y gente supuestamente como uno.

Ahora llega *Odd Thomas* y –con la amenaza de Fungus Man– nos enfrentamos a uno de los mejores malos y a uno de los más buenos libros de Koontz. El héroe del asunto es Thomas, cocinero de veinte años en un restaurantucho de un lugar llamado Pico Mundo quien, cuando termina de lavar los platos, conversa con fantasmas benéficos (el de Elvis Presley, entre ellos) y ayuda a la policía local a resolver crímenes difíciles. El problema es que también hay espíritus malignos –los *bodachs*, con "un apetito por el terror operístico"– y que éstos anuncian la llegada de un hombre terrible más que dispuesto a prepararse un baño de sangre con los inocentes habitantes de Pico Mundo. De un tiempo a esta parte, Koontz –quien ya anunció la publicación de *The Taking* para el próximo mayo– parece creer que lo que está haciendo es realismo puro; que todo esto es pura verdad; y que la verdad está ahí afuera.

RODRIGO FRESAN



PERFILES

Janet Frame

(28 de agosto de 1924 - 30 de enero de 2004)



En los antípodas de las islas Británicas, Nueva Zelanda constituye un archipiélago cuya lejanía literaria triunfa sobre la geográfica. El destino de la novelista Janet Frame, quien murió discretamente el pasado 30 de enero, confirma estas distancias. Considerada en su país la escritora más representativa y a la vez la más irreductible, sólo fue conocida más allá de los límites patrios después del éxito del film *Un ángel en mi mesa* (1990) de Jane Campion, basado sobre los tres volúmenes de su autobiografía.

La imagen neocelandesa más frecuente concita maoríes rebeldes y disciplinado *rugby*. Nada de esto se encuentra fácilmente en los relatos de Frame. Su vida y su obra guardaron una relación inextricable, pero no menos antipódica. La locura y la muerte (nunca el amor) son la materia de la que están hechas las memorias y la ficción de Frame. Pero si en las primeras el tono es ligero, indulgente, humorístico incluso, en la segunda es feroz, implacable, pero también lúcido y como inexplicablemente racionalista.

OCHO AÑOS EN EL MANICOMIO

Una infancia más extraña y caótica que la de todos fue seguida por una adolescencia que tuvo su largo clímax en los ocho años que pasó encerrada en un manicomio, gracias a un diagnóstico erróneo de esquizofrenia.

El padre de Frame era obrero ferroviario en perpetua mudanza; su madre, una mucama que trabajó por un tiempo para la familia de Katherine Mansfield, la cuentista que murió asceta y tuberculosa en Fontainebleau en los brazos de su gurú Gurdjieff, un año antes de que naciera Frame. La pobreza, las deudas, la enfermedad y la tragedia fueron su vida cotidiana. Su hermano mayor vivía epiléptico y rutinariamente apaleado por el padre de Frame; su hermana mayor, Myrtle, se ahogó en una pileta a los 13 años; diez años más tarde, su hermana menor, Isabel, también se ahogó; su madre era de una secta cristiana que atribuía valor religioso a los objetos identificados de la vida diaria.

Frame fue una lectora voraz, y comparaba su vida con la de las hermanas Brontë. Era de una timidez que exacerbaban su pelo de un rojo zanahoria y sus dientes podridos. Estudió magisterio en Dunedin y empezó a estudiar psicología en la Universidad de Otago. En 1945, una inspectora entró a su clase para ver cómo enseñaba; Frame salió del aula para no volver nunca más. Pero siguió estudiando psicología. Una noche tomó aspirinas para suicidarse. A la mañana siguiente se levantó sin secuelas, y escribió un ensayo sobre su tentativa. Sus profesores decidieron que estaba loca.

La acción de la segunda novela de Frame, *Rostros en el agua* (1961), corresponde casi a la década siguiente que pasó en instituciones mentales. Entre los aullidos y sollozos de sus compañeras de internación, el sadismo de las enfermeras y los electroshocks, Frame consiguió terminar su colección de relatos *La Laguna*. En 1954 iban a someter a Frame a una lobotomía frontal. Uno de los cirujanos, sin embargo, supo del libro. “Decidí –le dijo– que usted se va a quedar como está.”

DAÑOS COLATERALES

Liberada del hospital, pero frágil por la medicación, fue “adoptada” por el escritor Frank Sargeson, cuyo nombre a veces se asocia con la *gay liberation*. Frame vivía en una cabaña en el jardín de Sargeson. Durante este período, trabajó en *Las lechuzas lloran* (1961), una novela sobre cuatro hijos de una familia indigente. A partir de 1956, pasó siete años en Inglaterra. Allí escribió *Jardines perfumados para los ciegos* (1963), la narración de una familia en decadencia que después se revela como el delirio de una mujer internada desde hace 30 años en un neuropsiquiátrico.

De vuelta en Nueva Zelanda, publicó *El hombre adaptable* (1965), *Estado de sitio* (1967) y *Los pájaros de la lluvia* (1968). Esta última es la historia de un joven que se despierta del coma para descubrir que todos se habían resignado a que se muriera; antes que contentos por su recuperación, familia y amigos están fastidiados y desorientados.

El desierto de la alienación y la falta de compromiso afectivo son el tema central de toda la obra de Frame, que no obstante resulta inapresable y aun repugnante para el humanismo liberal o los particularismos reivindicacionistas. En *Terapia intensiva* (1970), Frame compuso una fábula moral y futurista dirigida a los movimientos sociales: las autoridades deciden suprimir a todos los marginales, pero los que sobreviven a la masacre ejercen después la peor de las dictaduras. Este resumen deja un sabor a dos demonios, que sólo la lectura de la obra desmiente.

Frame siguió escribiendo, y su prosa eufónica y personal alcanzó la fama literaria, primero nacional, y después en el entero ámbito de la lengua inglesa. Muchos describen *Viviendo en el Manioto* (1981) como su obra maestra. Los años noventa vieron la publicación de los tres volúmenes de su autobiografía. Fueron lo más cercano a una voz pública para esta escritora que vivía clandestina bajo un nombre falso, y que se rehusaba a las entrevistas.

SERGIO DI NUCCI